

## LAS COLUMNAS DE MIES: EL PABELLON DE BARCELONA

---

**E**L LENGUAJE MODERNO DE MIES VAN DER ROHE POSTERIOR A SUS PRIMERAS OBRAS TRADICIONALISTAS NACE LIGADO A CUESTIONES FORMALES de orden diverso. En la casa de campo de ladrillo, dibujada en 1923, es el muro (que parece seguir, en parte, abstractas lecciones *wrightianas*), quien modifica por completo la configuración de la planta en comparación con las académicas, pero sin cambiar la condición material, mural, de la construcción. Esto es, sin necesidad de que aparezcan los pilares —los pórticos— para que la forma arquitectónica modifique su carácter.

Los proyectos de rascacielos de vidrio (el de la Friedrichstrasse en Berlín, de 1919, y el de 1921, también en Berlín) están ya, como era inevitable en su caso, unidos por completo a la existencia de pilares, aunque no necesariamente de pórticos. Pero tales pilares no se dibujaron nunca en las plantas, curiosamente, señalando así la poca importancia formal que se les concedía para favorecer la condición libre del perfil edificado. Las plantas aparecen así tan voluntarias como nítidas, obstruidas únicamente por las circulaciones verticales, y dando rienda suelta en el dibujo a un deseo imposible, así como dejando a los soportes sin existencia alguna en cuanto que formas compositivas.

Pero ya en la maqueta del segundo rascacielos, al realizarse mostrando la transparencia del volumen, no pudieron evitarse los pilares incluso en su propia construcción como maqueta, quedando presentes éstos en las imágenes fotográficas que del modelo se editan. En ellas parecen alcanzar un cierto valor plástico, impuesto cuando menos por su inevitable presencia, y aun cuando en las plantas no figuren.

En el Pabellón de Barcelona, de 1929, y en la Casa Tugendhat de Brno, de 1928 a 1930, los dos sistemas constructivos, el de muros de ladrillo nacido para Mies en las ideas de edificaciones bajas y el de pilares y forjados de las de en altura, se verán mezclados formando uno solo.

No será extraño, sin embargo, que el proyecto de Barcelona, al menos, se iniciara solamente con muros, como la casa de ladrillo. Otra vez, y diríamos acaso que paradójicamente, suelo, muros y techo son capaces de componer un espacio moderno, el espacio neoplástico, sin acudir a los pilares. La concepción nueva de este espacio se independiza de la construcción, naciendo como configuración formal pura y voluntaria.

Pues la condición conceptualista de la descomposición neoplástica del espacio contempla los planos que lo configuran en forma abstracta. Su lógica formal llevó a menudo a entenderla, sin embargo, como una imagen del comportamiento mecánico, interpretación que, sin duda, hace Mies en un principio, para caer luego en la cuenta que, como tales, correspondería a una maqueta formada por tablas. En la escala arquitectónica los pilares se hacen necesarios si los muros no tienen una configuración estable en sí, pues los planos formados por ellos y por los techos y suelos no tienen la continuidad o el equilibrio de unas piezas de madera o cartón. La escuela neoplástica, en su abstracción, trabajó con este equívoco de escala, hecho parcialmente posible a través del hormigón armado, y al que la condición de ebanista de Rietveld y la persuasión formal de sus muebles no eran ajenas.

Así, pues, Mies se verá obligado a emplear columnas, esto es, a renunciar a un espacio neoplástico de planos puros para combinarlo con ellas, teniendo que introducir en la abstracta composición un esqueleto. Un esqueleto que no intervendrá visualmente de un modo total, sino que quedará en parte enmascarado y subsumido por el espacio neoplástico, dejando a las solas columnas sin alusión directa al hecho de unos pórticos y como parte visible que entra en juego compositivo con aquél.

El Pabellón, al recibir la estructura nueva, pasará a entenderse como un recinto formado por muros y parcialmente cubierto mediante un templete, cuyo techo descansa a la vez en unas columnas y en los elementos murales. La parte pequeña y de servicios conservó su configuración mural pura al haberse podido asimilar a paredes de carga. La idea del espacio neoplástico, en el que las columnas se integran, queda conservada, probablemente con la ayuda de la silla de Rietveld como sugerencia de la incorporación de líneas, viéndose el resultado aparente como dotado de una absoluta coherencia formal.

Pienso, sin embargo, que las dudas que en su día suscitó a Mies

el proyecto del Pabellón permanecieron en él como conflicto irresuelto y que el edificio fue, en definitiva, producto de una indecisión, un compromiso, en el modo de comprender las relaciones entre forma y construcción. Producto brillante, desde luego, pero de un compromiso que no era aún del todo positivo para Mies, pues, a mi parecer, constituirá una preocupación importante del desarrollo de su carrera la de llevar una tal relación al máximo grado posible de coherencia.

Si explicamos del todo la estructura del Pabellón se verá claro su no coherente compromiso, en realidad, entendiendo su ambición para el futuro. Las columnas forman en planta tres rectángulos en línea, que no indican una dirección principal capaz de señalar el sentido de los pórticos, ya que la mayor importancia de la dirección longitudinal está compensada por el tamaño ligeramente menor de su luz frente a la transversal, extendiéndose el techo en voladizo para ambas direcciones.

Pero además, visualmente, y como es sabido, las columnas señalan estas dos direcciones de modo idéntico mediante su intencionada forma de cruz griega que destaca por igual ambos ejes del plano, negando, al tiempo, toda otra explicación de la estructura que no sea ellas mismas: el plano del techo aparece continuo, abstracto, como construcción que recuerda aquí todavía a la maqueta, a una cierta interpretación *naïf* de la forma y la estructura.

Este diseño de las columnas no es, sin embargo, una simple referencia conceptual a los ejes cartesianos igualitarios que miden la cuadrícula compositiva, haciendo referencia, asimismo, a una coherencia entre forma y estructura de la que son el testimonio visual. Mies buscó la pureza neoplástica del techo como plano simple, pero, amigo de las soluciones articuladas y lejos de la síntesis corbuseriana, no empleó una losa de hormigón: las cruces se refieren a las vigas en ambas direcciones con las que se construyó el plano del techo, además de a la composición del espacio, buscando una coherencia formal con ellas.

Pues el espacio y su geometría son para Mies *isótopos*, valga la analogía; esto es, de igual naturaleza en ambas direcciones, y dicho ello independientemente de la condición concreta de la composición, que se desarrollará en una forma distinta hacia uno y otro lado, pero con las mismas leyes formales. Poner de acuerdo forma y estructura será así hacer a esta última *isótropa* también, aun por encima de su más clara conveniencia *anisótropa* en cuanto construcción,

lo que exige tanto la forma simétrica de los pilares como las vigas en ambas direcciones. La estructura del techo, aunque permanece oculta por fidelidad al espacio neoplástico, deberá ser doble, *isótropa*, como los pilares dicen. En su ocultación y su fusión con el plano puro, altera, sin embargo, su propia pureza real y enseña la indecisión de Mies entre un techo adintelado y el continuo, que permanece irresuelta. En ella se basará su voluntad futura de producirse con una coherencia formal completa entre forma y construcción mediante la estructura resistente, emblematizada y resuelta la cuestión mediante las columnas hasta tal punto que serán éstas las que caractericen siempre su obra. Para llegar a una coherencia completa deberá aceptar y resolver, generalmente, la dialéctica entre la condición *isótropa* del plano geométrico y la convencionalmente *anisótropa* estructura, reconociendo así una naturaleza más compleja de la estructura formal que lo que en el idealista Pabellón se pensaba.

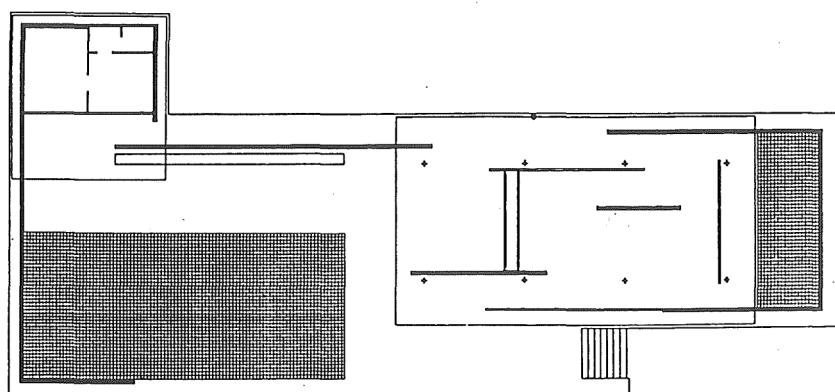
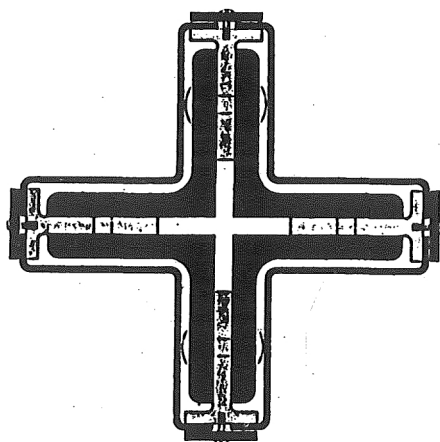
El caso es que su carrera perseguirá hasta el final esta obsesión de coherencia, llegando a tomarla como motivo básico de composición presente en todas y cada una de las obras de posguerra. Y la obsesión será tal que, como coronación de su exitosa carrera, realizará el Museo de Berlín, modelo formal ensayado antes en el proyecto para la Bacardí cubana, y donde estructura y forma pueden olvidar toda dialéctica, al convertirse en una misma cosa por presentar un trazado absolutamente *isótropo* y evidenciado por su doble simetría total.

Los pilares en cruz reaparecen, y una versión moderna del templo clásico, acaso ambición bien natural del discípulo de Schinkel que en Mies había, fue logrado; aunque no tanto en la imagen cuanto en llegar a realizar un templo períptero, con columnas en todos los lados y sólo en ellos. Esto es, un edificio de columnas de sección central, como las clásicas, y que tiene una misma configuración de borde en todos sus lados, resolviendo la esquina como simple y simétrica solución de continuidad, aunque, al contrario del clasicismo, evitando poner una columna en ella. Pero si el templo clásico lo hacía a despecho de la condición *anisótropa* de la estructura lígnea a la que se supone que imitaba, sólo desmentida por la cubierta, en el templo de Mies la coherencia se vuelve absoluta con el empleo del techo reticular en ambas direcciones.

Así, pues, cuando hoy los reconstructores del Pabellón sustituyeron el antiguo forjado inconveniente de vigas en cruz por una losa, tocaban en realidad una de las médulas de aquella arquitectura, op-

tando por una interpretación bien distinta de la que el autor entonces tuvo, y descubriendo así, en la lógica y conveniencia del cambio, la debilidad del proyecto. Una debilidad que Mies conocía bien y que tanta importancia tendría para su obra futura.

*Antón Capitel, 1986*



Mies van der Rohe: Ilustración del primer método de composición. Pilar y planta del Pabellón de Barcelona.